

LAS MUESTRAS AMBULANTES O CUANDO EL ARTE VIVO INTERVINO UN FERRO-BARRIO

Lic. María Noel Correbo (FBA - UNLP)

Conceptos preliminares

Este informe se presenta como resultado parcial de investigaciones llevadas a cabo en el marco del Proyecto “Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad” (IHAAA 2007-2010, FBA, UNLP), un programa de documentación e investigación con cuatro líneas de trabajo relacionadas por su ámbito de desempeño, sus objetivos generales y metodología. En su conjunto, el proyecto pretende aportar herramientas documentales y estudios tendientes a la construcción del campo artístico de la ciudad de La Plata y su vinculación nacional e internacional en el período 1958-2006. En lo particular, uno de los ejes a tratar refiere al campo artístico-visual en relación a las actuaciones de artistas, grupos e instituciones que se han desempeñado en la constitución del mismo, a partir de sus producciones, sus imaginarios y sus circuitos.

Los *nuevos comportamientos artísticos* se proponen como uno de los sub-ejes del proyecto, acotados al período 1990 – 2006, y referidos principalmente a aquellas prácticas que desestabilizan los lugares aun convencionales del arte local. En la contemporaneidad, éstos continúan des-definiendo no sólo la figura del artista, el estatuto de obra de arte y el rol del espectador, sino los mecanismos del mercado, los dispositivos de circulación y exhibición, y hasta las modalidades de uso de las categorías históricas, teóricas y críticas.

Este trabajo se presenta como un segundo acercamiento al análisis de las prácticas artísticas y expositivas de la ciudad que han estado tensionando y expandiendo los límites del discurso artístico y su campo de legitimación durante los últimos quince años.¹ Tales prácticas dan continuidad a muchas de las propuestas desestabilizadoras de los 60, 70 y 80, tanto a nivel local como internacional.

Entre los casos documentados en la ciudad, se propone analizar uno en particular por haber generado nuevas experiencias artísticas desde 1995 a la actualidad, poniendo en evidencia en forma recurrente la idea de redefinir no sólo las figuras de artista-creador y público-receptor sino la concepción de las *exposiciones de arte*: las *Muestras Ambulantes*. Estas experiencias activaron nuevas modalidades de producción y espectación, constituyéndose como referentes de ciertas prácticas que el circuito artístico local tomó para repensarse.

Breve recorrido por la historia de las Muestras Ambulantes

Las *Muestras Ambulantes* (MA) forman parte de las tantas actividades que idean y coordinan un conjunto de personas que se autodenominó Grupo La Grieta. Este colectivo es un grupo independiente² que trabaja desde el año 1992 en diversas actividades culturales ligadas al barrio del Meridiano V, y que ha sostenido todas y cada una de sus acciones a partir de la autogestión. En la actualidad, sus integrantes son: Gabriela Pesclevi, Fabiana Di Luca, Andrea Iriart Urruty, Pheonía Veloz, Manuel Negrín, Esteban Rodríguez, Alberto Sánchez, Josefina Oliva, Daniel Badenes, Juan González Moras, Matías Manuele y Gonzalo Cháves.

Desde sus comienzos, el Grupo La Grieta se dedicó a la actividad editorial teniendo como carta de presentación la Revista La Grieta. También se dedicó a promover y explorar la mezcla de lenguajes y la diversidad de expresiones artísticas, multiplicando las actividades a través de charlas, seminarios, ciclos literarios, muestras de plástica, música, teatro, danza, poesía, etc. En esta línea, y como resultado de varias de estas acciones, lograron también publicar libros, periódicos, revistas, folletines, postales, estampillas y cuadernos de literatura e ilustración

¹ El primer acercamiento se realizó en el mismo marco académico del proyecto analizando el caso de las experiencias de Proyecto Exploratorio. Cfr. Correbo, M. N. y Matewecki, N.: “Prácticas exploratorias en La Plata”, 2008.

² Asociación Civil sin fines de lucro, Personería Jurídica N° 23.114, Entidad de Bien Público (tramitado por expediente 4061-66147/05, ordenanza 4715/80) www.lagrieta.org.ar

producidos por los mismos niños, jóvenes y adultos asistentes a sus talleres.³ Cada una de las cuatro ediciones de las MA fue posible no sólo por la labor de este grupo sino por todas las personas organizadas en diferentes áreas de trabajo que coordinaron esta tarea colectiva.

La primera MA se realizó en 1995 (del 24 mayo al 3 de junio), cuando 100 artistas y 57 comercios “desafiaron al centro” (galerías, museos, universidad) para “descubrir el barrio” en la zona de Meridiano V, comprendida entre las calles 13 y 25, 66 y 72, al sudoeste del centro de La Plata. Hubo espectáculos callejeros, ciclos de cine, recitales de poesía, presentación de libros, barrileteada, campeonato de bochas. El trabajo fue en conjunto con otras instituciones civiles como: Asociación de Vecinos de la Estación Provincial, Unión Ferroviaria, Sociedad de Fomento 9 de julio, y el Centro de Estudiantes de González Chaves. Todo hace pensar que se trata de algo que no puede clasificarse desde las “bellas artes académicas”, construyendo un territorio poético en la supuesta periferia perimida que instala lo artístico en la vida cotidiana.

En 2004, el grupo comienza a trabajar en el Galpón de Encomiendas y Equipajes del Ferrocarril Provincial (ubicado en las calles 18 y 71 de la ciudad de La Plata),⁴ edificio que funcionaba con esplendor en las décadas del 40 y 50 del siglo pasado, como depósito de los productos que se traían desde el campo a la ciudad, y que se convirtió en espacio vacío desde que el tren dejó de pasar en los comienzos de la última dictadura militar. La Estación del barrio Meridiano V (17 y 71), funcionaba como última parada del tren que unía este punto geográfico con otro al límite con la provincia de La Pampa, desde 1907 hasta 1976.⁵ Esta historia forma parte también de lo que este colectivo reivindica, re-estableciendo lazos con y desde este ferro-barrio a través de actividades que refuerzan la identificación con una tradición y a la vez generan modos de habitarlo innovadores.

En 2005, la segunda MA se desarrolla durante cuatro días (del 24 al 27 de noviembre) en la sede propia del grupo, esta vez con el fin de “desmontar el barrio idealizado” abriendo las puertas de las casa para que la gente vuelva a encontrarse y estableciendo nuevos vínculos con el Club Meridiano V, la Biblioteca López Merino y la Biblioteca Suresta del Club Everton. Diez años después de la primera experiencia, la trama se construye desde un lugar más consolidado en este ferro-barrio, tomando el espacio público no sólo como tema de discusión en/desde la producción artística local sino como soporte de la exposición: móvil, dinámico, abierto, ambulante.

La tercera MA, desarrollada en 2006 (del 20 de noviembre al 3 de diciembre), también incluye al Centro Cultural Estación Provincial y al Galpón Sur, ambas organizaciones barriales sostenidas por los vecinos que participaron con actividades propias. Según comentaron los del grupo La Grieta, tanto en esta edición como en la anterior, ya no se trataba de discutir con el centro sino de dialogar con el barrio mismo, de repensar las divisiones entre lo público y lo privado, de rediscutir ese “romanticismo por lo barrial”. Por esto, la Muestra Ambulante no trata de “guiar” cuanto de “habitar” las experiencias desde, para y por la comunidad, devolviendo, al decir de sus ideólogos, “la vida cotidiana a la cultura”. En esta oportunidad participaron más de 300 artistas, 30 comerciantes y 15 familias que ofrecieron el garaje de su casa. Colectivamente se intervino la calle, sus veredas, negocios y casas.

En el caso de la cuarta MA, el encuadre fue diferente. Y aunque excede el límite del período a documentar en el Proyecto sobre artes en La Plata, por pertenecer al año 2007 (del 24 de noviembre al 8 de diciembre), es preciso incluirla como parte de la trama que fueron cobrando todas y cada una en el despliegue temporal del circuito artístico local. Nuevamente, participaron tanto artistas (casi 700 de la región y resto del país) como vecinos de Meridiano V (alrededor de 120) y la habitaron más de diez mil personas. En este caso, la MA 4 retoma las anteriores pero atravesada por dos proyectos que reconfiguran su estatuto: un Proyecto de Extensión acreditado y subsidiado por la Universidad Nacional de La Plata (convocatoria 2006) y un Programa de Voluntariado del Ministerio de Educación de la Nación (convocatoria 2007). Ambos se radicaron en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP con el título: “Arte Vivo:

³ Algunos ejemplos: folleto *La Náusea*, ediciones infantiles de la Biblioteca *La chicharra*, programa de radio *El viento nos llevará*, taller de plástica *La vaca de muchos colores*, taller de literatura *La lechuga hechizada*, etc.

⁴ Desde septiembre de ese año, se firmó un permiso de uso con la Unidad Ejecutora de Ferrocarriles de la Provincia de Buenos Aires por diez años.

⁵ En 1991 fue declarado “área de recuperación y preservación urbana” por ordenanza municipal. En los últimos años, el barrio fue reactivando sus actividades culturales, comerciales, gastronómicas y turísticas.

intervenciones culturales con el Barrio Meridiano V de la ciudad de La Plata", y se propusieron desde La Grieta para potenciar la MA. El proyecto interdisciplinario de Arte vivo fue dirigido por Ricardo Cohen y Fabiana Di Luca e implicó la participación tanto de estudiantes, docentes y graduados de diferentes facultades de la UNLP (Bellas Artes, Humanidades, Periodismo y Comunicación Social, Ciencias Económicas) como de la compañía de teatro La Gotera.⁶

Esta, como las anteriores, es una obra hecha con mucho trabajo de pre-producción, con muchas experiencias previas, es *una otra* obra colectiva, abierta, exploratoria y nómada. No solo se remonta a las muestras precedentes sino a las actividades que se realizaron para montarla (talleres de literatura, plástica, diseño industrial, música y teatro para adultos, adolescentes y niños). Nuevamente, un barrio "tomado" se disponía como marco y materia; un espacio público era señalado para reactivar nuevas modalidades artísticas. Edgardo Vigo planteó en 1971 que "La calle (era) escenario del arte actual", y más de 30 años después se hizo evidente que esta idea seguía teniendo vigencia.⁷

Por todo esto, La Grieta considera que las MA fueron acciones que trascendieron el barrio Meridiano V, siendo éste el centro que en principio reaccionó frente al *otro centro*. Justo en el borde del plano de la ciudad, estas propuestas trasvasaron las cuadrículas y redefinieron varios usos del concepto *frontera*. Uno de ellos puede observarse no sólo porque este colectivo trabaja en forma interdisciplinaria sino porque transgrede los límites de las instituciones legitimadas como artísticas, saliendo de los muros de un museo para intervenir un barrio. El objetivo primero fue siempre habitar espacios renovando las formas y los procedimientos, para tejer nuevos lazos y redefinir lo que implica encontrarse con el otro:

(...) una intervención social desde el mundo de la cultura, una experiencia colectiva que irrumpe en la normalidad, abre puertas, generando preguntas acerca de lo que es o no es una obra de arte, acerca de cómo son nuestros recorridos diarios, cómo habitamos el barrio (...) que la calle deje de ser un espacio de circulación para que vuelva a ser un espacio de encuentro⁸

Habitar la vereda fue el eje disparador, habitar nuevos espacios de reflexión y acción colectivas se construyó como consecuencia de eso. Estos diálogos sobre espacio público y arte vivo pueden concebirse como los ejes vertebradores de las cuatro versiones de las MA. "Retirarse por un momento de los lugares asignados" y "entregarse a la aventura"; dispersarse por casas, bares, esquinas, veredas, comercios e instituciones del barrio para "apropiarse del paisaje"; convocar a "una muestra para ser deambulada, más que espiada"; desplazarse "de la galería a la verdulería!"; generar intersecciones entre los garajes de las casas y los tradicionales oficios; lograr que la gente se meta en la obra, convirtiendo a los espectadores en actores participativos. No hay punto fijo ni estático tanto en la experiencia transcurrida como en lo que expresa el catálogo-libro que recupera sus fragmentos.

La Muestra Ambulante es una obra hecha con muchas obras. Es una obra colectiva que se bifurca a medida que se la van apropiando los vecinos, los artistas y colectivos culturales que participan. En una aventura las obras se devoran entre sí, y al devorarse mutuamente, mutan, se impregnan de otros sentidos. Como decían los antropófagos: los jugos se mezclan y de ese revoltijo nadie sale intacto, nadie puede ser el mismo de antes (...)⁹

⁶ Colectivo La Grieta: *La Muestra Ambulante*, 2009.

⁷ AAVV: "Calle Tomada". Catálogo de exposición en el Museo de Arte y Memoria. La Plata. 2010. Cfr. Pérez Balbi, Magdalena: "Calle Tomada. Una muestra-laboratorio de arte y comunicación en el espacio público", en *Revista La Pulseada*, año 9, número 82, La Plata, 2010.

⁸ Prensa De Frente, Colectivo La Grieta. 2006. www.lagrieta-bitacora.blogspot.com

⁹ Colectivo La Grieta: "Prólogo Aventuras", en *La Muestra Ambulante*, 2009, p. 11.

Esto forma parte de cómo este colectivo de artistas se reinventa a sí mismo a través experiencias que se van tramando con el discurrir temporal, pues cada muestra se construye con la anterior y la siguiente en un tejido mayor, no se concibe como un evento o acontecimiento aislados.

De este modo, cada MA se va transformando de a poco en muchas muestras, muchas maneras de construir sentido colectivamente. Muchas reflexiones sobre la ciudad y sus usos, sobre el barrio y las relaciones que en él se construyen, sobre lo público y lo privado, sobre los oficios del trabajo artesanal y los altares contruidos para ciertas obras de arte. El museo deja de ser el marco institucional, los relatos intentan construirse fuera de sus límites físicos e intelectuales.

Nuevos comportamientos teóricos y curatoriales que re-discuten la frontera de lo artístico

Se torna recurrente, al abordar propuestas artísticas que se proponen des-definir lugares comunes, retomar algunas problemáticas no sólo sobre el encuadre de las modalidades que adoptan tanto la discursividad artística como su metadiscursividad en casos como este, sino sobre lo que sigue implicando reflexionar y accionar desde el lugar del arte en un campo específico como el de la ciudad de La Plata. En este sentido, el análisis de las MA también presenta la necesidad de revisar el lugar de las exposiciones como escenario de nuevos perfiles curatoriales y como nuevas fuentes documentales del arte actual que reconfiguran las fronteras de lo institucionalizado y lo alternativo, del supuesto centro y la supuesta periferia, de las categorías legitimadas como estáticas y las acciones del *arte vivo*.

No es novedad que las diversas crisis de las prácticas artísticas tradicionales sólo afectaron a las concepciones de soporte, las figuras de autor y de espectador, como tampoco lo es que las instituciones que construyen la historia del arte y el mercado (universidades, museos, galerías, etc.) reconfiguraron el estatuto de la obra de arte. Estas transformaciones manifiestan redefiniciones que no sólo asumen nuevas formas en la producción de una obra sino en el concepto de una muestra, en los modos de suceder de una exposición.

Problematizar sobre los límites entre una obra artística y otra no artística, la legitimidad de los conceptos y las acciones, sigue formando parte del repertorio abordado por los artistas, pero también por curadores. La finitud, la clausura, la inmovilidad de la idea y la materialidad, características propias de las obras tradicionales que pueden ser conservadas, catalogadas y exhibidas, quedan desplazados por los de las obras contemporáneas: apertura, dinamismo, manipulación y participación, proceso, desmaterialización, concepto, postproducción. Así, la emancipación del campo del arte abre el camino a la construcción de nuevos relatos exhibitivos, configurando al mismo tiempo otros metarrelatos.

Entonces, si el arte posterior a 1960 ha desbordado sus límites, las construcciones teóricas emergentes, también deberían re-definirse, o en tal caso, des-definirse. Estas dilataciones y transgresiones de los límites pueden pensarse, según Heinrich Natalie¹⁰ como la *des-definición* de la obra de arte moderna. Estos planteos también emergen de las discusiones que plantean los artistas locales a través de sus obras, tanto a nivel institucional como por fuera de él, problematizando no sólo sobre las fronteras de lo artístico, sino también sobre sus funciones sociales, las políticas culturales y educativas regionales, las ideas de centro y periferia, las obras como proceso/concepto y ya no como producto.

En este sentido, las propuestas teóricas de los investigadores y diferentes actores del sistema artístico no se mueven por separado de estos fenómenos, que son tan propios de los desplazamientos escriturales como de las producciones mismas. Retomando parte de lo planteado Heinrich, el arte contemporáneo desplaza las fronteras no sólo porque interpone desbordes materiales, sino también mentales e institucionales (por ejemplo determinados por los lugares de exposición, los coleccionistas, las revistas especializadas, los museos; como también por las categorías que recortan la representación de la experiencia, sostenidas por el lenguaje); se las ingenia para forzar y extender la noción de arte de manera que pueda englobar algo que no entre en los marcos admitidos, no produciendo ni pintura, ni escultura, sino mezclas o híbridos entre diferentes lenguajes y medios. La *dilatación* y *transgresión* de los

¹⁰ Heinrich, N.: *Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo*, 1998.

límites, descriptos como procedimientos que des-definen la obra de arte, pueden pensarse también para las MA –y para lo que produce La Grieta en general-, pues desde su proyecto inicial intentan invertir los criterios del valor artístico, despojando minuciosamente al objeto de arte de gran parte de las representaciones sociales que lo atraviesan.

Las prácticas contemporáneas apelan a jugar de un lado a otro del límite entre arte y no-arte, de esa frontera moderna, que sigue por definirse como una convención nominal o como realidad objetiva. Esto implica pensar que existe un adentro y un afuera, algo que pertenece y algo que no, que pone en evidencia una crisis cognitiva desarrollada tanto por los mismos artistas como por los investigadores, curadores, docentes, comunicadores mediáticos, etc. La discusión sobre las categorías modernas de obra de arte, de artista, de espectador, de aura, de genio, de crítico, de canon, de mercado, de museo, señala una crisis de las representaciones, la ruptura del consenso y, con ello, de lo que los programadores y gestores culturales contemporáneos toman para proceder en sus acciones.

La búsqueda de nuevos instrumentos de trabajo, la refuncionalización de ciertos conceptos tradicionales permite despegar las transgresiones de una simple cuestión de rareza, para más bien conectarlas con el problema de las categorías que señalan a esas obras (cuestiones cognitivas de clasificación), con el espacio mental que ordena por su diferente naturaleza a las cosas.

Nos enfrentamos con rasgos que no sólo son raros o únicos, sino contra-standar en relación con las categorías en las que percibimos los objetos que poseen esos rasgos. (...) Lo que importa, no es la rareza de un rasgo, sino su relación con la clasificación de la obra. Un rasgo contra-standard es un rasgo que se nos presenta como desplazado en la categoría en la que percibimos la obra en cuestión –nos parece *infligir violencia* a la categoría, mientras que el hecho de ser raro en una categoría dada no significa estar desplazado en relación con ella.¹¹

Esto no implica que todas las categorías puedan absolutizarse, porque lo que en algún momento se propuso como contra-estándar, con el tiempo puede desplazarse a estándar.¹² El metadiscurso crítico, el museo, las leyes del mercado, los libros de historia del arte mismos, entre otros, son los que legitiman y van redefiniéndose al mismo tiempo que las prácticas productivas, constituyendo complementariamente el sistema artístico, sus alcances y desbordes.

En este sentido, lo que propone Heinrich es reconocer el concepto de frontera como históricamente relativa y funcionalmente absoluta, lo que permite comprender sus variaciones en el arte de una época a otra, de una cultura a otra. En otros términos, no habría que elegir entre un constructivismo absoluto y un esencialismo igualmente absoluto: el rol del investigador no sería otro que el de describir las modalidades de desplazamiento y discontinuidad entre esas perspectivas del conocimiento, sin reconocer el problema de las fronteras del arte contemporáneo como caos o inestabilidad sino como parte del proceso histórico, o post-histórico. Y precisamente puede pensarse el rol de los que idearon las MA desde esta misma perspectiva.

¹¹ La autora utiliza como instrumento de análisis la propuesta de Kendall Walton, quien distingue en la pintura entre rasgos “standards” (por ejemplo, la bidimensionalidad de una pintura), “variables” (por ejemplo, sus formas y colores) y “contra-standards” (por ejemplo, un objeto saliente tridimensional). K. Walton, “Catégories de l’art”, 1970, en G. Genette éd., *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 108. Ibidem

¹² Así, por ejemplo, Gérard Genette ha propuesto ver en las *obras conceptuales* (simbolizadas por el urinario de Duchamp, pero no restringiéndose a las del Arte Conceptual de fines de los ’60, sino a todas aquellas tendencias en las que la obra se reduce del *objeto* al *acto* de exponerlo, y de éste a su *idea/concepto*) no una simple extensión de los criterios del arte, sino la creación de un nuevo género artístico, cuyo “objeto de inmanencia” no es, como para la pintura, un soporte físico, sino un soporte cognitivo, a saber, el concepto mismo de obra de arte. Por lo tanto, si es género implica ciertas regularidades previsibles de lectura que desplazarían lo que al principio violentó la frontera, es decir que convertirían lo se proponía por fuera de la institución en algo que luego se incorporó en ella (happenings, land art, accionismos, instalaciones, net-art, performances, etc.). Correo, M. N. y Matewecki, N., 2008.

Por su parte, el momento *post* es una propuesta de Arthur Danto¹³ a la cuestión de los límites del arte, tanto de las prácticas artísticas como de las categorías teóricas que se producen en la investigación. Desde su idea de *fin del arte*, se refiere a un nuevo complejo de prácticas que no fortalecen ningún tipo de narrativa ni pertenecen a alguna establecida (serían contra-estándar, según Heinich). Su idea de fin del arte significa la legitimación de aquello que permanece de la historia tradicional del arte (la moderna). Las producciones de las generaciones de los 90 y 2000 comparten concepciones y procedimientos desde dispositivos y soportes considerados en los años 60 como extra-artísticos; estos desplazamientos propios del estilo de época posterior al fin de la narrativas dominantes postulado por Danto, dan cuenta de este post-artista que opera con los géneros, los medios y los lenguajes de su contemporaneidad, siendo crítico e incluso analista de los nuevos lugares del discurso artístico en tanto discurso social. Podría entonces también pensarse en una exposición post-histórica en la que nada se exhiba en los términos modernos sino que proponga un suceder de acciones que modulen su nuevo estatuto: multidisciplinaria, procesual, nómada y ambulante. Una exposición de arte vivo; una intervención en un ferro-barrio que se postula como tema y materia de un nuevo tipo de exposición.

Desde otra perspectiva, Anna María Guasch¹⁴ establece una mirada sobre el arte contemporáneo a partir del dispositivo de exhibición, considerado uno de los instrumentos más útiles para profundizar y avanzar en el conocimiento de una historia no escrita, más que en el repertorio de las agendas institucionales y/o en la brevedad del catálogo. Las exposiciones pueden pensarse entonces como escenarios constitutivos de las prácticas artísticas contemporáneas, no sólo por poner a dialogar las obras sino por construir metarrelatos. En términos de la autora, son la “conciencia de una época”, un “fenómeno cultural renovado” de la posmodernidad, se proponen como “manifiestos” que modifican los tradicionales comportamientos de los creadores, los contempladores y hasta los modelos museográficos mismos, reformulando sus funciones y alcances.

(...) las exposiciones de la posmodernidad se podrían comparar a ecosistemas, es decir, a sistemas de naturaleza interactiva que no sólo contienen a los creadores, sus obras y los discursos narrativos de los comisarios en el marco de unos determinados espacios (galería, museo, entorno público, etc.), sino que los ponen en relación con el espectador y la crítica. Como afirma J. M. Poinot, las exposiciones no únicamente ponen en pie el proyecto estético de los artistas, sino que activan otros proyectos y discursos encaminados tanto a escribir la historia y organizar la temporalidad del arte contemporáneo como a hacer del arte una utopía social.¹⁵

Estas conceptualizaciones y operatorias de fines de milenio permiten observar las prácticas exhibitivas del grupo La Grieta con un encuadre más amplio respecto a las mismas pero propias de las narrativas maestras del arte moderno. Estas exposiciones-manifiestos se constituyen como instrumento de las políticas culturales públicas, tanto de las reconocidas oficialmente como de las de iniciativa privada o independiente.

Las MA precisamente apuntan a cuestionar aquellos supuestos instituidos sobre lo que implica el concepto de exposición, proponiendo una revisión de los relatos legitimadores, en tanto son atravesadas por una serie de aspectos: circuitos institucionalizados en museos públicos y

¹³ La época del *después de* se destaca respecto a una “era del arte” anterior, que se desarrolla desde 1400 a 1975 aproximadamente (proceso lento desde la década del 60), en la que ciertas “narrativas maestras” estructuran históricamente los estilos. A su vez, esta era del arte se puede subdividir en otras dos eras o estilos: la narrativa de la “mimesis”, en la que la imitación define lo que es una obra de arte (desde Vasari hasta la generación de los impresionistas); y la narrativa ideológica o “de los manifiestos” en la que se busca una nueva definición filosófica del arte. La primera recibe el nombre de período *premoderno* (instituido como de tradición), en el que se representan las apariencias de las cosas. La segunda, el de *moderno*, por no perseguir ya la mimesis en la representación y dar un giro desde la experiencia sensible a la filosofía, realizándose el arte la pregunta de “¿qué es el arte?”. Danto, 1999.

¹⁴ Guasch, A. M.: *El Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, 1997.

¹⁵ Guasch, A. M.: *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995*, 2000, p. 5.

privados, influencias de las políticas oficiales, representatividad de los jurados en los concursos, mecanismos del mercado de las galerías, centros de poder establecidos en centros urbanos. Asimismo, el itinerario recorrido desde 1995 a 2007 por estas muestras también asumió una serie de reformulaciones, propias del hacer contemporáneo. Por ejemplo: la representación del arte local entre el corpus de autores/productores invitados; la convocatoria a un público heterogéneo; el enfoque comunicacional, sociológico, educativo y hasta político de su idea como muestra y de su intervención como ambulante; las plurales estrategias curatoriales y de montaje; la elaboración del "guión curatorial" abierto, errante, vivo; la concreción geográfica no sólo de múltiples recorridos sino de un singular y a la vez plural espacio "escénico" en el barrio; las relaciones entre los conceptos, los procedimientos, las formas y los soportes propuestos. Todos elementos que construyeron un tipo de experiencia particular puesta en acto a través de una exposición que no fue tal, pues trascendió los propios límites que modulan su estatuto.

Por su parte, la investigación curatorial como práctica permanente y estructural de una exposición también forma parte de un fenómeno cada vez más emergente a nivel internacional como local. De esta manera, tanto el rol de las exposiciones en la escritura de la historia y la difusión del conocimiento, como el de los curadores en la autoría de los relatos y la gestión de las mismas, configuran una innovadora dinámica en el estilo de época post-histórico. Al decir español de Guasch, "el comisario puede construir la exposición como un todo", pues se la teoriza, concibe, monta y firma como una "tesis de autor". El centro de atención se desplaza de los relatos construidos en cada obra a los relatos construidos por la mirada del curador desde el conjunto de obras, promoviendo otro tipo de reflexión sobre las mismas.

En tal sentido, puede pensarse al grupo La Grieta como cumpliendo el rol de curador, de autor intelectual y material del guión primario de estas múltiples muestras que son cada una de las MA. Labor que también se ve atravesada por cómo se configura este trabajo curatorial en la escena artística, contemporánea y local. Este guión no se presenta como discurso cerrado y estático al espectador, sino como invitación a un proceso conjunto de diferentes tipos de encuentros y experiencias abiertas a otras dinámicas.

El análisis de exposiciones desarrolladas tanto en los marcos de las instituciones locales como por fuera o al límite de estos, permiten dar cuenta de qué temas, desde qué dispositivos de producción, a partir de qué problemáticas los artistas que se dedican al arte contemporáneo modelan el estatuto mismo de lo artístico en un contexto particular. Aún en tiempos de máxima crisis nacional, se generan recursos inesperados y se reactivan las acciones colectivas.

Una MA no es finalmente una exposición, pues se propone justamente trasvasar sus fronteras, su guión curatorial regula de una forma particularmente inestable las tensiones entre lo que puede pensarse como previsible y lo que no. Todas las MA si pueden pensarse como muestras de lo posible en épocas como las que algunos denominan de la posthistoria, o también de la poscrisis sucedida en Argentina después del 2001:

(...) todas las formas de organización colectiva se intensificaron inmediatamente después de la crisis y, en ocasiones, se vincularon en un mismo espacio y bajo un mismo lema señalando un momento extraordinario de investigación sobre las redes de sociabilidad. Estas dinámicas de organización artística quedan, entonces, como el intenso laboratorio de experimentación de formas cotidianas de invención realizadas por artistas que trabajaron, por algún motivo, juntos.¹⁶

Cuando el tiempo urbano se modifica, Giunta considera que también la intensidad artística de ciertos ciclos culturales muta. Por esto es que formas de trabajo conjunto como la del colectivo La Grieta construyeron ideas y prácticas que se instalaron como referenciales en el ámbito local, tomando el espacio urbano como material para obrar artísticamente.

Un colectivo de arte que opera en la contemporaneidad disuelve no sólo las fronteras de obra, de espacios exhibitivos, de categorías institucionalizadas sino también la individualidad de la creación. La idea de autoría no implica indiferenciación de lo individual ante lo colectivo sino una concepción diferente, que puede construir y administrar el sentido en una coyuntura

¹⁶ Giunta, A.: *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, 2009, p. 17.

particular; y que, a su vez, desdibuja la tradicional distancia entre el autor y el espectador, dándole continuidad a las propuestas contra-standar llevadas a cabo desde la década del 60. En estos casos, los artistas y a la vez curadores se presentan como autores que operan críticamente desde un discurso que avanza sobre otros –el sociológico, el político, el educativo, el comunicacional, el científico, el publicitario-, tematizándolos, mostrando sus operatorias, ampliando sus alcances, apropiándose de sus conceptos y procedimientos. A su vez, sus producciones dan cuenta de ciertas discusiones sobre los saberes institucionalizados del arte, reflexionando sobre los límites de cada discurso en relación con el espectador, con sus respectivas representaciones, sus estatutos históricos y sus diferentes marcos de referencia. La figura de artista en tanto autor de la obra está implicada en los procedimientos y teorías de producción, en los cruzamientos de géneros, lenguajes y soportes propios de cada estilo de época. Lo mismo puede ocurrir con la de curador, y más aun si es un colectivo de artistas. En este sentido, la noción de “muerte del autor” propuesta por Roland Barthes (1968) es tomada por algunos autores para repensar la figura del artista contemporáneo, observando el problema de la enunciación como proceso impersonal manifiesto en ciertas obras desde los años 60.¹⁷ Así, la muerte del artista anuncia otras, como la del lenguaje pictórico, la del arte mismo y la de las exposiciones de arte, poniendo en evidencia que cuando se habla de fines o desmaterializaciones, no sólo se está haciendo referencia a las nociones de obra, de artista o de público, sino también al fin de las narrativas maestras de las exposiciones modernas, a la desmaterialización de los espacios asignados para que el arte suceda y de los mecanismos de inclusión/exclusión que generan las categorías legitimadas por el sistema. En conclusión, *frente a y atravesado por*, el grupo La Grieta reactivó el arte vivo por sobre estas muertes y desmaterializaciones legitimadas por las instituciones; intervino un ferro-barrio que históricamente estuvo signado por lo que va de un lugar a otro sin tener asiento fijo; y generó cuatro muestras ambulantes que desplazaron lo estandarizado en el circuito artístico local en varios de los niveles analizados.

Bibliografía

- Colectivo La Grieta: “3ª Muestra Ambulante en el barrio Meridiano V, ¿Qué hace ese cuadro en la carnicería?” *Boletín quincenal* N°54, La Plata, Prensa De Frente, 04/12/2006, en: www.lagrieta-bitacora.blogspot.com
- Colectivo La Grieta: “Muestra Ambulante 4, Otra vez la silla en la vereda” *Boletín quincenal* N°77, La Plata, Prensa De Frente, 19/11/2007, en: www.lagrieta-bitacora.blogspot.com
- Colectivo La Grieta: *La muestra ambulante*, Grupo La Grieta, FBA, UNLP, 2009.
- CORREBO, M. N. y MATEWECKI, N.: “Prácticas exploratorias en La Plata”, en *6ª Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*, IHAAA, FBA, UNLP, La Plata, 2008.
- DANTO, Arthur: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- GÁLVEZ, Ignacio y SCIORRA, Jorgelina: “El grupo La Grieta y su arte sociológico”, *II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual. 5ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, FBA, UNLP, La Plata, 2010.
- GIUNTA, Andrea: “Poscrisis. La escena del cambio cultural”, en *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2009.
- GUASCH, Anna María: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- GUASCH, Anna María: *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- HEINICH, N. : *Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo*. 1998. Coloquio “Las fronteras estéticas del arte”, Université Paris-Lyon VIII, y publicado en *Les Frontières esthétiques de l'art*, París, L'harmattan, 1999. Traducción del Lic. Moyinedo Sergio. Inédito, 2006.
- KOLDOBSKY, Daniela: “La figura de artista cuando se anuncia su muerte”. Inédito, 2003.
- LIPPARD, L.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2004.

¹⁷ Koldobsky, D.: “La figura de artista cuando se anuncia su muerte”, 2003.

LONGONI, Ana: "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano), en *Arte Nuevo*: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>
Sitio web del Grupo La Grieta: www.lagrieta.org.ar